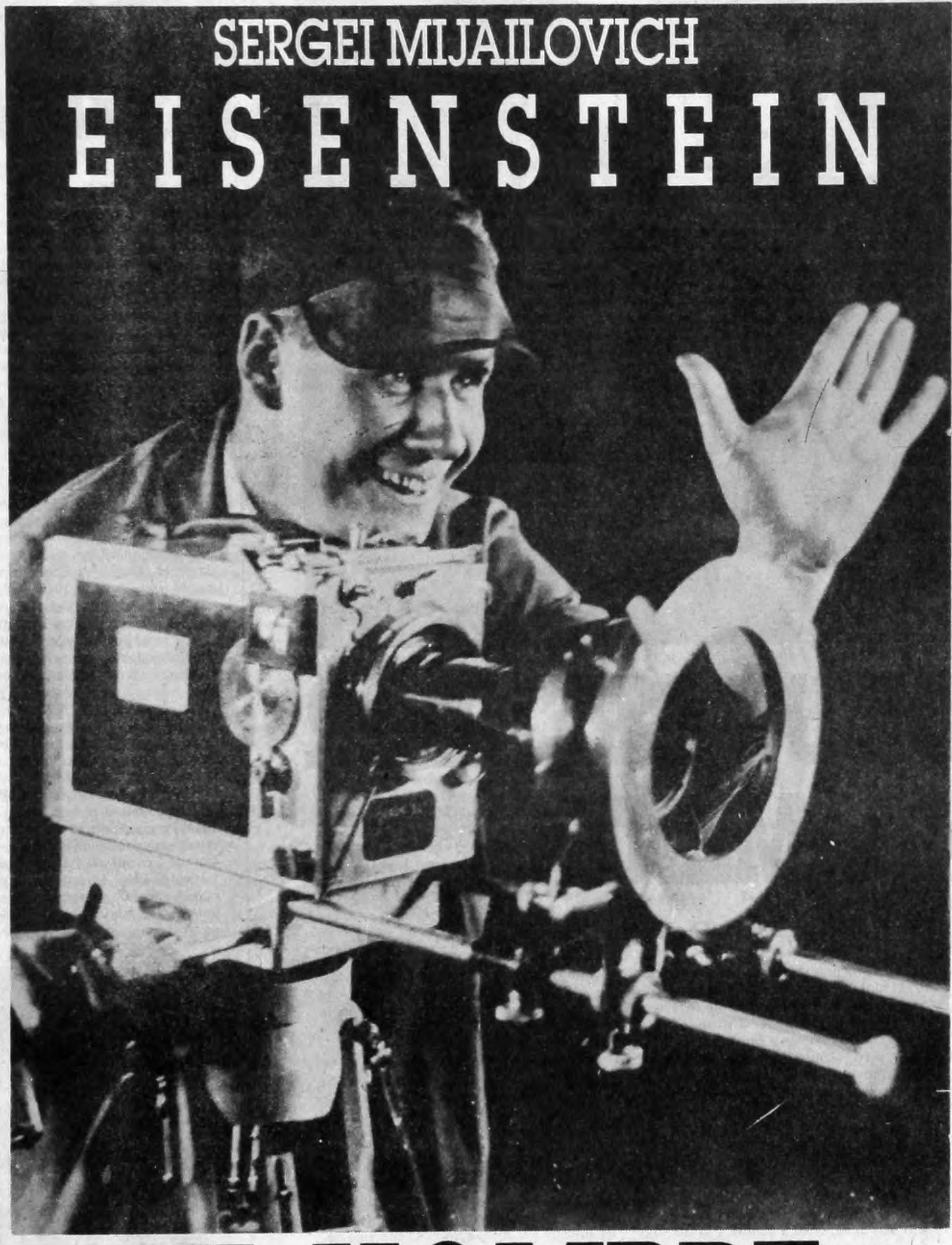


EL HOMBRE QUE NO MURIO A TIEMPO

RODEADO DE CUPIDOS DE ALAS AZULES Y ROSTROS ROSADOS DE APOSTOLES DE MADERA DE UN NEGRO SOLITARIO Y DE SUS

propios fantasmas, Sergei Mijailovich Eisenstein murió el 11 de febrero de hace 40 años, por culpa de un defecto cardíaco congénito y de una vida exigente.

Inmersos en una revolución dentro de la revolución, sus herederos artísticos en la Unión Soviética lo conmemoraron con previsibles y académicos homenajes: conferencias, ensayos en las revistas, exposición de sus dibujos, revisión de sus films.

Los satisfechos de formar parte de una superpotencia que co-manda el destino del mundo, habrán recordado la formalidad de su talento; los que por disciplina o convicción acatan la voz de orden que recorrió el planeta con una sola palabra —perestroika— tuvieron (tienen) más de un motivo para convocarlo. Uno y principal: Eisenstein fue (es) insoportable para el autoritarismo, aunque exista por ahí algún reconocimiento de "errores" con su firma al pie, ese repliegue del espíritu, hipócrita y forzada, que suelen cobrar los dictadores (reales o pretendidos) de las revoluciones.

"Qué monumento me habrían elevado si yo hubiera muerto enseguida del *Acorazado Potemkin*" (1925), solía ironizar Sergei Mijailovich, en una doble tensión del pensamiento: elaborar ese clásico del cine a los 27 años bien valía el bronce, y se hubiera ahorrado la confrontación con Stalin, el cobrador de autocríticas, máximo legislador de la vida y de la muerte.

Hijo político de los bolcheviques que asaltaron el Palacio de Invierno para proclamar la "Gran Revolución de Octubre" de 1917, y miembro por derecho propio de la "vanguardia rusa de los años '20", transgredió todas las expresiones estéticas y, al tiempo de recrearlas, las combinó con el sentido histórico de las transformaciones sociales.

Iván el Terrible, trilogía fílmica inconclusa, justifica por sí sola la vida de un creador. Eisenstein quiso más: fue su personal estigma contra los salvadores de esta tierra, aquellos que paradójicamente se revuelven contra su gente, al mismo tiempo que se autoconvencen de representarla en plenitud, purificados de sus aberrantes desbordes por el "objetivo final" o por la legitimidad de las causas que dicen perseguir.

En la Argentina no hay Palacio de Invierno, ni revolución, ni Eisenstein. Existe, en cambio, una generosa, patética historia de paradojales salvadores, de aberrantes dictadores, de injustas muertes prematuras y de monumentos oportunos. Esta sociedad posee, además, la oportunidad de afianzar en la conciencia colectiva la voluntad de impedir que regresen al poder los "terribles" nativos, no importa la causa ni el objetivo final que invoquen. Razones suficientes para restablecer la actualidad del mensaje de aquel admirable cincuentón cianótico que murió rodeado de cupidos de alas azules y rostros rosados, de apóstoles de madera, de un negro solitario, y de sus propias utopías. Eisenstein está entre nosotros.



PERFIL DE UN CREADOR FUNDAMENTAL

Por Homero Alsina Thevenet

En 1925, cuando tenía 27 años, S. M. Eisenstein consiguió con *El acorazado Potemkin* una película magistral, que poco después ingresaría a las preferencias de todo crítico y que en las seis décadas siguientes sería aclamada como "un clásico" por los textos y las encuestas. Su anécdota es un episodio real (pero retocado) de la fracasada revolución rusa de 1905, que incluyó una rebelión en un barco situado en el puerto de Odessa. Pero el rasgo revolucionario de *Potemkin* no se mide por ese contenido argumental, como lo creyeran ingenuamente tantos censores en tantos países. Se mide por su distancia del cine precedente y por su influencia sobre el cine posterior. Contra una rutina de personajes individuales, Eisenstein se sumergió en un "cine de masas", que no sólo permitía un mayor rendimiento de la imagen y una casi total eliminación de palabras, con ventaja para el cine mudo, sino que creaba un nuevo estilo dentro de un país que había hecho su revolución en 1917 y que fomentaba la experimentación en las artes y en otros terrenos. Ya Eisenstein había hecho algo similar en *La huelga* (1924), que también era "cine de masas", también se apoyaba en episodios históricos (y retocados) y también procuraba, aunque con mayor artificio, una "tipificación" de las figuras individuales necesarias. Al hacer *La huelga* el director decidió que se apartaría de su carrera teatral para explorar las posibilidades expresivas del cine, comenzando por la utilización de elementos reales, tanto en escenarios como en figuras humanas. En *Potemkin* ese propósito fue cumplido al máximo. Su aclamación de público y crítica (aclamación iniciada curiosamente en Berlín) confirmó esa nueva vocación.

Definir a Eisenstein como "maestro de montaje" es sólo afirmar una verdad parcial para encuadrar sus búsquedas estéticas. Inasible como elemento separado, el montaje sólo puede ser comparable a una variada gramática del cine, a una compleja disciplina para reunir imágenes, tal como el lenguaje escrito reúne letras, palabras, frases y párrafos para procurar una descripción o un relato. El montaje era ya una disciplina prevista en el cine anterior y especialmente en la obra del norteamericano D. W. Griffith (*El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, 1914-1915), pero Eisenstein fue en la URSS, junto a Kuleshov y Pudovkin, uno de los más destacados exploradores del instrumento narrativo, como recurso para el énfasis, para el ritmo y para el sorpresivo enlace entre conceptos distantes. En una línea luego rotulada como "montaje de atracciones", Eisenstein formuló su elaboración sobre la teoría del ideograma en la escritura japonesa, que reúne dos ideas para expresar una tercera (ojo más agua, igual a llanto). Esa fue sólo una de sus especulaciones al respecto, pero es cierto en cambio que el montaje era recurso esencial en *La huelga* y en *Potemkin*, como después lo sería en *Octubre* (1928) y en *Alejandro Nevsky* (1938), en este último caso con las complejidades adicionales del sonido y de la música. El montaje fue parte mayor de las clases que Eisenstein dio a los alumnos de la escuela de cine en Moscú, y es tema frecuente de sus muchos artículos, después recopilados en varios libros y especialmente en *Film Sense* (1942) y *Film Form* (1949), en ambos casos con edición inicial norteamericana a cargo de su discípulo Jay Leyda.

La obra y la influencia de Eisenstein no se detienen sin embargo en el montaje, por importante que éste haya sido en su propio cine y en la evolución del ajeno. Colaboró en su famoso pronunciamiento sobre el uso correcto del sonido (en 1929) y teorizó sobre el color y el relieve. Como hombre excepcionalmente culto para su país y su época, Eisenstein incursionó en idiomas, en toda la cultura europea, en la poesía, en la pintura, en la historia, de todo lo cual queda una constancia en sus textos y en su cine. Se ha señalado con razón que *Iván el Terrible* (1943-1945) debe menos al montaje que a su dedicación ferviente a las posibilidades de la fotografía, del vestuario, de la escenografía y de la ópera, tras su dirección de *Las Walkirias* de Wagner en el Teatro Bolshoi de Moscú (1940). Cuando se volcó a *Iván el Terrible*, que quiso fuera su obra magna, la URSS sobrellevaba en 1943 la peor guerra de la historia y Eisenstein creaba en la relativa soledad de Alma-Ata, a muchos miles de kilómetros. Las circunstancias explican la triple lectura que después pudo hacerse de *Iván*, como crónica histórica del siglo XVI, como audaz metáfora de Stalin y su régimen, como velado apunte del mismo Eisenstein y de sus conflictos personales con padre madre y colegas que le habrían traicionado.

Tras el fallecimiento de Eisenstein en 1948, la URSS celebró y difundió el prestigio de uno de sus hijos famosos, con una hipocresía que duró las cuatro décadas previas al *glasnost* y a la *perestroika*. Sus gobernantes escondieron la reiterada hostilidad con que el creador fue tratado por el oficialismo, al obligarle a rehacer *Octubre* (1928), al condenarlo por su "formalismo" (1935), al suspenderle la filmación de *El prado de Bejin* (1936-1937), al prohibirle la exhibición de la segunda parte de *Iván el Terrible* y el rodaje de la tercera (1946). Esos incidentes, culminados en dos casos por la "confesión de errores" (textos de Eisenstein a la manera de los enjuiciados en las históricas purgas de Moscú), se suman a la famosa tragedia de *Que Viva México*, cuyo rodaje fue interrumpido en 1932 por el productor norteamericano Upton Sinclair, entre otros motivos para conformar a Stalin, cuando el director había "caído en desgracia". Poco o nada de ello podrá encontrarse en las publicaciones difundidas después de 1948 por la Unión Soviética, al celebrar la grandeza de su Eisenstein. Afortunadamente, esas penurias están detalladas, con abrumadora documentación, por varios libros extranjeros y en especial por uno de Marie Seton (1952, ampliado en 1977), que es el mejor estudio posible sobre un realizador fundamental. También es una fortuna que el libro de Seton, bajo el título *Sergei M. Eisenstein, una biografía*, exista ya en edición en castellano (Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

DEL A

Noventa años atrás, el 23 de ener
1898, en Riga, capital de Leto
nacía Sergei Eisenstein. Com
berrido inicial no quedó incorp
do a sus Obras Completas, el hecho es irr
vante a no ser por cosas que él protagor
bastante más tarde. Cincuenta años desp
el 11 de febrero de 1948, Eisenstein mori
Moscú. Hecho ahora sí relevante, pero
pelable. Lo que vino después fue la Histo
no él, o sea tarea de exegetas: recopilar
trabajos inconclusos, rastrear fragmen
de películas que le fueron arrebatadas, d
conocer y reivindicar sus films prohibid
Pero ante el nacimiento irrelevante y
muerte irreparable, se puede evocar
Eisenstein que entre el 23 de enero de 19
día de su cincuenta cumpleaños, y la visp
de su muerte —19 días más tarde— seguía
vo. O que, más bien, agonizaba desenfa
damente. Había superado dos infarto
buena parte del año 1947, recluido en
clínica, había escrito esas dolorosas *Me*
rias inmorales que ahora circulan en Bue
Aires. Sabía que un tercer infarto sería fa
Y no se cuidaba. Lo esperaba, lo provoca
No parecía tener muchas más opciones
eso. Y sin embargo, había un proyecto
concluso que le quitaba el sueño, un dra
elíptico que resumía la grandeza y la trage
de su país y el destino de esa Gran Revo
ción que él había abrazado con todo su
vor de artista: *Iván el Terrible*, trilogía fil
ca con el siguiente currículum: Primera
te, estreno mundial en el Teatro Bolshoi,
1944, Premio Stalin 1945; Segunda Parte,
estrenada y prohibida por una resolución
Comité Central del Partido Comunista
viético de 1946; Tercera Parte, guión ter
nado y unos 800 metros filmados. Cincue
años atrás, todavía vivo entre su cincuen
nario y una muerte segura, Eisenstein ti





PERFIL DE UN CREADOR FUNDAMENTAL

Por Homero Alsina Thevenet

En 1925, cuando tenía 27 años, S. M. Eisenstein consiguió con *El acorazado Potemkin* una película magistral, que poco después ingresaría a las preferencias de todo crítico y que en las seis décadas siguientes sería aclamada como "un clásico" por los textos y las encuestas. Su anécdota es un episodio real (pero retocado) de la fracasada revolución rusa de 1905, que incluyó una rebelión en un barco situado en el puerto de Odessa. Pero el rasgo revolucionario de *Potemkin* no se mide por ese contenido argumental, como lo creyeran ingenuamente tantos censores en tantos países. Se mide por su distancia del cine precedente y por su influencia sobre el cine posterior. Contra una rutina de personajes individuales, Eisenstein se sumergió en un "cine de masas", que no sólo permitía un mayor rendimiento de la imagen y una casi total eliminación de palabras, con ventaja para el cine mudo, sino que creaba un nuevo estilo dentro de un país que había hecho su revolución en 1917 y que fomentaba la experimentación en las artes y en otros terrenos. Ya Eisenstein había hecho algo similar en *La huelga* (1924), que también era "cine de masas", también se apoyaba en episodios históricos (y retocados) y también procuraba, aunque con mayor artificio, una "tipificación" de las figuras individuales necesarias. Al hacer *La huelga* el director decidió que se apartaría de su carrera teatral para explorar las posibilidades expresivas del cine, comenzando por la utilización de elementos reales, tanto en escenarios como en figuras humanas. En *Potemkin* ese propósito fue cumplido al máximo. Su aclamación de público y crítica (aclamación iniciada curiosamente en Berlín) confirmó esa nueva vocación.

Definir a Eisenstein como "maestro de montaje" es sólo afirmar una verdad parcial para encuadrar sus búsquedas estéticas. Inasible como elemento separado, el montaje sólo puede ser comparable a una variada gramática del cine, a una compleja disciplina para reunir imágenes, tal como el lenguaje escrito reúne letras, palabras, frases y párrafos para procurar una descripción o un relato. El montaje era ya una disciplina prevista en el cine anterior y especialmente en la obra del norteamericano D. W. Griffith (*El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, 1914-1915), pero Eisenstein fue en la URSS, junto a Kuleshov y Pudovkin, uno de los más destacados exploradores del instrumento narrativo, como recurso para el énfasis, para el ritmo y para el sorpresivo enlace entre conceptos distantes. En una línea luego rotulada como "montaje de atracciones", Eisenstein formuló su elaboración sobre la teoría del ideograma en la escritura japonesa, que reúne dos ideas para expresar una tercera (ojo más agua, igual a llanto). Esa fue sólo una de sus especulaciones al respecto, pero es cierto en cambio que el montaje era recurso esencial en *La huelga* y en *Potemkin*, como después lo sería en *Octubre* (1928) y en *Alejandro Nevsky* (1938), en este último caso con las complejidades adicionales del sonido y de la música. El montaje fue parte mayor de las clases que Eisenstein dio a los alumnos de la escuela de cine en Moscú, y es tema frecuente de sus muchos artículos, después recopilados en varios libros y especialmente en *Film Sense* (1942) y *Film Form* (1949), en ambos casos con edición inicial norteamericana a cargo de su discípulo Jay Leyda.

La obra y la influencia de Eisenstein no se detienen sin embargo en el montaje, por importante que éste haya sido en su propio cine y en la evolución del ajeno. Colaboró en su famoso pronunciamiento sobre el uso correcto del sonido (en 1929) y teorizó sobre el color y el relieve. Como hombre excepcionalmente culto para su país y su época, Eisenstein incursionó en idiomas, en toda la cultura europea, en la poesía, en la pintura, en la historia, de todo lo cual queda una constancia en sus textos y en su cine. Se ha señalado con razón que *Iván el Terrible* (1943-1945) debe menos al montaje que a su dedicación ferviente a las posibilidades de la fotografía, del vestuario, de la escenografía y de la ópera, tras su dirección de *Las Walkirias* de Wagner en el Teatro Bolshoi de Moscú (1940). Cuando se volcó a *Iván el Terrible*, que quiso fuera su obra magna, la URSS sobrellevaba en 1943 la peor guerra de la historia y Eisenstein creaba en la relativa soledad de Alma-Ata, a muchos miles de kilómetros. Las circunstancias explican la triple lectura que después pudo hacerse de *Iván*, como crónica histórica del siglo XVI, como audaz metáfora de Stalin y su régimen, como velado apunte del mismo Eisenstein y de sus conflictos personales con padre madre y colegas que le habrían traicionado.

Tras el fallecimiento de Eisenstein en 1948, la URSS celebró y difundió el prestigio de uno de sus hijos famosos, con una hipocresía que duró las cuatro décadas previas al *glasnost* y a la *perestroika*. Sus gobernantes escondieron la reiterada hostilidad con que el creador fue tratado por el oficialismo, al obligarle a rehacer *Octubre* (1928), al condenarlo por su "formalismo" (1935), al suspenderle la filmación de *El prado de Bejin* (1936-1937), al prohibirle la exhibición de la segunda parte de *Iván el Terrible* y el rodaje de la tercera (1946). Esos incidentes, culminados en dos casos por la "confesión de errores" (textos de Eisenstein a la manera de los enjuiciados en las históricas purgas de Moscú), se suman a la famosa tragedia de *Que Viva México*, cuyo rodaje fue interrumpido en 1932 por el productor norteamericano Upton Sinclair, entre otros motivos para conformar a Stalin, cuando el director había "caído en desgracia". Poco o nada de ello podrá encontrarse en las publicaciones difundidas después de 1948 por la Unión Soviética, al celebrar la grandeza de su Eisenstein. Afortunadamente, esas penurias están detalladas, con abrumadora documentación, por varios libros extranjeros y en especial por uno de Marie Seton (1952, ampliado en 1977), que es el mejor estudio posible sobre un realizador fundamental. También es una fortuna que el libro de Seton, bajo el título *Sergei M. Eisenstein, una biografía*, exista ya en edición en castellano (Fondo de Cultura Económica, México, 1986).

RETRATO DEL AUTORITARISMO

Por Alberto Giúdice

Noventa años atrás, el 23 de enero de 1898, en Riga, capital de Letonia, nacía Sergei Eisenstein. Como el berrido inicial no quedó incorporado a sus Obras Completas, el hecho es irrelevante a no ser por cosas que él protagonizó bastante más tarde. Cincuenta años después, el 11 de febrero de 1948, Eisenstein moría en Moscú. Hecho ahora sí relevante, pero inapelable. Lo que vino después fue la Historia; no él, o sea tarea de exegetas: recopilar sus trabajos inconclusos, rastrear fragmentos de películas que le fueron arrebatadas, dar a conocer y reivindicar sus films prohibidos. Pero ante el nacimiento irrelevante y la muerte irreparable, se puede evocar al Eisenstein que entre el 23 de enero de 1948, día de su cincuenta cumpleaños, y la víspera de su muerte —19 días más tarde— seguía vivo. O que, más bien, agonizaba desenfadadamente. Había superado dos infartos y buena parte del año 1947, recluido en una clínica, había escrito esas dolorosas *Memorias inmorales* que ahora circulan en Buenos Aires. Sabía que un tercer infarto sería fatal. Y no se cuidaba. Lo esperaba, lo provocaba. No parecía tener muchas más opciones que eso. Y sin embargo, había un proyecto inconcluso que le quitaba el sueño, un drama elíptico que resumía la grandeza y la tragedia de su país y el destino de esa Gran Revolución que él había abrazado con todo su fervor de artista: *Iván el Terrible*, trilogía fílmica con el siguiente currículum: Primera Parte, estreno mundial en el Teatro Bolshoi, en 1944, Premio Stalin 1945; Segunda Parte, no estrenada y prohibida por una resolución del Comité Central del Partido Comunista soviético de 1946; Tercera Parte, guión terminado y unos 800 metros filmados. Cincuenta años atrás, todavía vivo entre su cincuentenario y una muerte segura, Eisenstein tiene una idea fija: filmar la Tercera Parte. Para ello, ha aceptado incluso despedazar la Segunda Parte prohibida, conservando sólo algunas pocas escenas, y aplacar así la ira de Shdanov, acólito cultural de Stalin. ¿Y por qué esa Tercera Parte? ¿Qué esconde? Eisenstein vivo, delira con ella: Hay que tratar para no transitar los homenajes habituales, de desentrañar su secreto.

El camino del poder

Iván el Terrible es una trilogía exacta en las "graduaciones" y significados que marcan cada parte, sobre un tema único: el del poder absoluto. La historia del film es la de la formación del Estado ruso como entidad nacional, frente a la disgregación feudal (el poder de los boyardos). Pero a través de ese proceso que Iván —autócrata de "todas las Rusias"— lleva adelante como un predestinado, hay un tema y un paralelo histórico más intrincado: el zar asume la misión a cumplir (la "Gran Causa", dice recurrentemente Iván) y su materialización. Así, la realización del ideal se da *en* y *por* la entronización del autócrata, depositario final de la verdad y encarnación de la aspiración colectiva: es la voz del pueblo. Iván, personaje histórico se torna Stalin, igualmente sacralizado en la misión histórica que él cree encarnar.

En 1943, durante el rodaje de la Primera Parte de Iván, Eisenstein escribe una carta al escritor Yuri Tynianov: "Querido, incomparable Yuri": Tynianov, perteneciente a la generación de los formalistas rusos, gran novelista y precursor del análisis estructural de la lengua, es pues un destinatario al que se le pueden "confiar" estas palabras: "Actualmente, sobre el plano 'humano' de mi *Iván el Terrible*, me esfuerzo on presentar el *leitmotiv* de la autocracia como fatalidad trágica en la soledad del amo absoluto. Uno, como único, y uno, como abandonado por todos y solitario. Usted comprende bien que es justamente en lo que úno se esfuerza, en el guión como en el film, de 'reemplazar' en primer lugar".

Por supuesto, entre dos estructuralistas volcados al estudio comparativo de los mitos y de los procedimientos de sustitución en los ritos primitivos, el término *reemplazar* tiene una más basta significación que la simple traspolación Iván/Stalin.

Para el ensayista español Arnaldo Olivar, autor de un excelente estudio publicado en 1967, *Iván el Terrible* es el "soberbio retrato" de una conciencia autoritaria. Cita, al respecto a Erich Fromm, quien ve en la conciencia autoritaria "la voz de una autoridad exterior interiorizada". Es exactamente el rol de Iván desde su coronación, al comienzo del film, y que se acentúa tortuosamente a medida que éste siente crecer en sí ese mandato exterior. "Iván —dice Olivar— en la versión de Eisenstein vincula totalmente su destino particular con una norma ética determinante de su conducta: la que considera más apropiada para la creación del Estado centralista ruso." A partir de ese momento "su vida particular es su misión" y su éxito personal depende "de la realización de 'su' misión, que pasa a ser colectiva". Para ello —añade— Eisenstein usa la forma del misticismo: el zar Iván es un predestinado, actúa como si fuera un enviado. Su misión es grande, porque es "histórica y colectiva". Misión y personaje se funden en un solo ente, agrega Olivar, y "porque poseen la personalidad autoritaria no se someten a la norma, sino que la crean para los demás (...) y frente a cualquier otra autoridad, fuerza o poder que no se les somete, recurren a la violencia, al crimen, a la destrucción y a la tiranía, convencidos de su legitimidad". Así, estas personalidades que "autoencarnan misiones salvadoras", llegan "a desgajarse de la humanidad o de su pueblo; paradójicamente, ya que ellos creen resumir toda la humanidad o todo su pueblo".

Pero al mismo tiempo, acotemos, los actos de crueldad encuentran su "purificación" en la realización del objetivo final, en la coronación de la Gran Causa. Por eso, Iván es siempre un elegido "abrumado por el peso del poder". Y por eso, para acentuar el retrato a diferencia del personaje histórico (que asesinó a varias de sus siete esposas y a su propio hijo), la ferocidad de "el Terrible" de Eisenstein está ligada siempre al objetivo. Esto, la legitimidad de la acción, en realidad acentúa la tortuosidad de los procedimientos, porque los instala como *pathos* histórico y no como simple patología del tirano.



Una misma moneda

El diseño del retrato de Iván/Stalin, entronizado pero deformando la Gran Causa, se ajusta notablemente al análisis actual del stalinismo en la propia Unión Soviética.

La extrema centralización del aparato estatal que se da alrededor de Stalin, indica el filósofo Viktor Kiseliov, hizo que el aparato burocrático "terminara monopolizando la representación de los intereses sociales", instalándose de hecho "por encima de la sociedad". En una Rusia "atrasada, eminentemente agraria y semipatriarcal", en donde el nuevo poder vivía bajo la amenaza de restauración del capitalismo desde el exterior, se sumó "la multisecular tradición de sometimiento a un poder despótico, por lo demás mistificado; todo ello, en su conjunto, contribuyó al fortalecimiento del Estado y al culto del Estado socialista fuertemente jerarquizado, al punto de absolutizar su poder". Y en la cumbre, divinizado, Stalin.

El cotejo con el retrato de la "personalidad autoritaria" del Iván eisensteiniano es notable. "El poder omnímodo de Stalin incluía el monopolio del ideal leninista y el control sobre el pensamiento social: la fuerza corruptora del poder absoluto encontró su máxima expresión en la figura de Stalin, cuya personalidad pasó a ser un mito hecho realidad."

Así, "el culto al Estado revirtió en culto a la persona, o sea una especie de sucedáneo social de la religión, cuyos jerarcas personificaban no sólo al Estado socialista, sino también todos sus logros, su pasado y su futuro, siendo el alfa y omega de la vida social", mientras el temor patológico por la muerte del jefe —que implicaba el fin de la causa—, "alimentaba un sistema de terror institucionalizado y global". Entonces, el terror se instala en la cima, incluso por arriba del Amo, porque es su escudo protector y por lo tanto garantía de la consecución y consumación de la Gran Causa. Iván/Stalin se sacraliza *en* y *por* el terror; éste adquiere, paradójicamente, su extrema grandeza, pues ha sido legitimado en su misión de preservar la Gran Causa.

Pero, sostiene agudamente Olivar, al trasladar Eisenstein el problema del terror al plano humano de Iván, a sus conflictos de conciencia, toda la pirámide del poder absoluto se desmorona. El alfa y omega del stalinismo pierde su razón de ser. La Primera Parte —dice Olivar— "tiene una estructura que recuerda la de la liturgia cristiana", en la que "el gran personaje es el Dios Unico, centro y cima de todo, cúspide y fin del rito". En cambio, "en la Segunda Parte, con el choque de lo autoritario con lo concienсional, la figura del zar adquiere una dramática dimensión humana; es un choque que temáticamente desmistifica el personaje autoritario (...) planteando el problema de la misión de Iván en términos morales".

Ello explica por qué la Primera Parte, sacralizada la misión histórica de Iván en su figura mítica, recibe el Premio Stalin; y por qué, la Segunda es prohibida. Los dos argumentos ejes para la prohibición revelan exactamente lo expuesto: Iván dudando de los medios empleados, parece un Hamlet, dice la resolución del CC del Partido Comunista; y los orrichtniks, "una banda de degenerados". Acierta, elípticamente, esta resolución: con la discusión moral de los procedimientos, por otra parte cada vez más tortuosos, el objetivo final se esfuma en el modo de cómo alcanzarlo. Al perder su legitimidad divinizada, el terror se vuelve una simple escalada de crímenes. Y tal film no puede sino convertirse en un dedo acusador implacable.

La máquina del terror

Pero la Tercera Parte (o el guión) tensa aun más la cuerda y la tragedia alcanza su clímax. Por momentos, Iván "asciende" a la categoría litúrgica de la Primera Parte, pero sólo cuando lucha contra los enemigos exteriores, los livonios, para acceder finalmente al mar y coronar así su obra (éste es, seguramente un paralelo histórico exacto: la invasión nazi a la URSS y la victoria soviética instaló nuevamente a Stalin en un rol divinizado que tambaleaba, precisamente, después de las grandes purgas del '36 - '37.

La distancia entre la cima y el abismo es ya sobrehumana y por eso la tragedia alcanza contornos sobrecogedores.

Quizás, en su empatía con el tema, los mismos que Eisenstein transitaba en esas jornadas finales de su vida, cuarenta años atrás. Es que los espejos son tentadores para un artista, y no por una cuestión estética (mayor o menor realismo), sino por una cuestión de poder: como suponían los primitivos, tener la imagen es tenerlo todo y, en última instancia y a nivel simbólico, es manejar los hilos de la tragedia real. Obsesionado por Iván, Eisenstein es prisionero del personaje pero se adueña del drama y lo conduce con maquiavélica perfección, del mismo modo que su alter ego Iván conduce a su primo débil mental por una senda, la de la muerte, que en realidad le está destinada a él.

Al fin de cuentas, la Historia y la Revolución, que Eisenstein, como creador protagonizó en grado sumo, necesitaba un acto de purificación. Que un espejo le devolviera el rostro exacto de la tragedia. Eisenstein preparó el rito y lo consumó hasta donde pudo. Se llamó *Iván el Terrible*, film en tres partes.

Domingo 14 de febrero de 1988

RETRATO
AUTORITARISMO

Por Alberto Giúdice

una idea fija: filmar la Tercera Parte. Para ello, ha aceptado incluso despedazar la Segunda Parte prohibida, conservando sólo algunas pocas escenas, y aplacar así la ira de Shdanov, acólito cultural de Stalin. ¿Y por qué esa Tercera Parte? ¿Qué esconde? Eisenstein vivo, delira con ella: Hay que tratar para no transitar los homenajes habituales, de desentrañar su secreto.

El camino del poder

Iván el Terrible es una trilogía exacta en las "graduaciones" y significados que marcan cada parte, sobre un tema único: el del poder absoluto. La historia del film es la de la formación del Estado ruso como entidad nacional, frente a la disgregación feudal (el poder de los boyardos). Pero a través de ese proceso que Iván —autócrata de "todas las Rusias"— lleva adelante como un predestinado, hay un tema y un paralelo histórico más intrincado: el zar asume la misión a cumplir (la "Gran Causa", dice recurrentemente Iván) y su materialización. Así, la realización del ideal se da *en* y *por* la entronización del autócrata, depositario final de la verdad y encarnación de la aspiración colectiva: es la voz del pueblo. Iván, personaje histórico se torna Stalin, igualmente sacralizado en la misión histórica que él cree encarnar.

En 1943, durante el rodaje de la Primera Parte de Iván, Eisenstein escribe una carta al escritor Yuri Tynianov: "Querido, incomparable Yuri": Tynianov, perteneciente a la generación de los formalistas rusos, gran novelista y precursor del análisis estructural de la lengua, es pues un destinatario al que se le pueden "confiar" estas palabras: "Actualmente, sobre el plano 'humano' de mi *Iván el Terrible*, me esfuerzo en presentar el *leitmotiv* de la autocracia como fatalidad trágica en la soledad del amo absoluto. Uno, como único, y uno, como abandonado por todos y solitario. Usted comprende bien que es justamente en lo que uno se esfuerza, en el guión como en el film, de 'reemplazar' en primer lugar".

Por supuesto, entre dos estructuralistas volcados al estudio comparativo de los mitos y de los procedimientos de sustitución en los ritos primitivos, el término *reemplazar* tiene una más basta significación que la simple traspolación Iván/Stalin.

Para el ensayista español Arnaldo Olivar, autor de un excelente estudio publicado en 1967, *Iván el Terrible* es el "soberbio retrato" de una conciencia autoritaria. Cita, al respecto a Erich Fromm, quien ve en la conciencia autoritaria "la voz de una autoridad exterior interiorizada". Es exactamente el rol de Iván desde su coronación, al comienzo del film, y que se acentúa tortuosamente a medida que éste siente crecer en sí ese mandato exterior. "Iván —dice Olivar— en la versión de Eisenstein vincula totalmente su destino particular con una norma ética determinante de su conducta: la que considera más apropiada para la creación del Estado centralista ruso." A partir de ese momento "su vida particular es su misión" y su éxito personal depende "de la realización de 'su' misión, que pasa a ser colectiva". Para ello —añade— Eisenstein usa la forma del misticismo: el zar Iván es un predestinado, actúa como si fuera un enviado. Su misión es grande, porque es "histórica y colectiva". Misión y personaje se funden en un solo ente, agrega Olivar, y "porque poseen la personalidad autoritaria no se someten a la norma, sino que la crean para los demás (...) y frente a cualquier otra autoridad, fuerza o poder que no se les somete, recurren a la violencia, al crimen, a la destrucción y a la tiranía, convencidos de su legitimidad". Así, estas personalidades que "autoencarnan misiones salvadoras", llegan "a desgajarse de la humanidad o de su pueblo; paradójicamente, ya que ellos creen resumir toda la humanidad o todo su pueblo".

Pero al mismo tiempo, acotemos, los actos de crueldad encuentran su "purificación" en la realización del objetivo final, en la coronación de la Gran Causa. Por eso, Iván es siempre un elegido "abrumado por el peso del poder". Y por eso, para acentuar el retrato a diferencia del personaje histórico (que asesinó a varias de sus siete esposas y a su propio hijo), la ferocidad de "el Terrible" de Eisenstein está ligada siempre al objetivo. Esto, la legitimidad de la acción, en realidad acentúa la tortuosidad de los procedimientos, porque los instala como *pathos* histórico y no como simple patología del tirano.

Una misma moneda

El diseño del retrato de Iván/Stalin, entronizado pero deformando la Gran Causa, se ajusta notablemente al análisis actual del stalinismo en la propia Unión Soviética.

La extrema centralización del aparato estatal que se da alrededor de Stalin, indica el filósofo Viktor Kiseliov, hizo que el aparato burocrático "terminara monopolizando la representación de los intereses sociales", instalándose de hecho "por encima de la sociedad". En una Rusia "atrasada, eminentemente agraria y semipatriarcal", en donde el nuevo poder vivía bajo la amenaza de restauración del capitalismo desde el exterior, se sumó "la multisecular tradición de sometimiento a un poder despótico, por lo demás mistificado; todo ello, en su conjunto, contribuyó al fortalecimiento del Estado y al culto del Estado socialista fuertemente jerarquizado, al punto de absolutizar su poder". Y en la cumbre, divinizado, Stalin.

El cotejo con el retrato de la "personalidad autoritaria" del Iván eisensteiniano es notable. "El poder omnímodo de Stalin incluía el monopolio del ideal leninista y el control sobre el pensamiento social: la fuerza corruptora del poder absoluto encontró su máxima expresión en la figura de Stalin, cuya personalidad pasó a ser un mito hecho realidad."

Así, "el culto al Estado revirtió en culto a la persona, o sea una especie de sucedáneo social de la religión, cuyos jerarcas personificaban no sólo al Estado socialista, sino también todos sus logros, su pasado y su futuro, siendo el alfa y omega de la vida social", mientras el temor patológico por la muerte del jefe —que implicaba el fin de la causa—, "alimentaba un sistema de terror institucionalizado y global". Entonces, el terror se instala en la cima, incluso por arriba del Amo, porque es su escudo protector y por lo tanto garantía de la consecución y consumación de la Gran Causa. Iván/Stalin se sacraliza *en* y *por* el terror; éste adquiere, paradójicamente, su extrema grandeza, pues ha sido legitimado en su misión de preservar la Gran Causa.

Pero, sostiene agudamente Olivar, al trasladar Eisenstein el problema del terror al plano humano de Iván, a sus conflictos de conciencia, toda la pirámide del poder absoluto se desmorona. El alfa y omega del stalinismo pierde su razón de ser. La Primera Parte —dice Olivar— "tiene una estructura que recuerda la de la liturgia cristiana", en la que "el gran personaje es el Dios Unico, centro y cima de todo, cúspide y fin del rito". En cambio, "en la Segunda Parte, con el choque de lo autoritario con lo concienicional, la figura del zar adquiere una dramática dimensión humana; es un choque que temáticamente desmistifica el personaje autoritario (...) planteando el problema de la misión de Iván en términos morales".

Ello explica por qué la Primera Parte, sacralizada la misión histórica de Iván en su figura mítica, recibe el Premio Stalin; y por qué, la Segunda es prohibida. Los dos argumentos ejes para la prohibición revelan exactamente lo expuesto: Iván dudando de los medios empleados, parece un Hamlet, dice la resolución del CC del Partido Comunista; y los orrichtniks, "una banda de degenerados". Acierta, elípticamente, esta resolución: con la discusión moral de los procedimientos, por otra parte cada vez más tortuosos, el objetivo final se esfuma en el modo de cómo alcanzarlo. Al perder su legitimidad divinizada, el terror se vuelve una simple escalada de crímenes. Y tal film no puede sino convertirse en un dedo acusador implacable.



La máquina del terror

Pero la Tercera Parte (o el guión) tensa aun más la cuerda y la tragedia alcanza su climax. Por momentos, Iván "asciende" a la categoría litúrgica de la Primera Parte, pero sólo cuando lucha contra los enemigos exteriores, los livonios, para acceder finalmente al mar y coronar así su obra (éste es, seguramente un paralelo histórico exacto: la invasión nazi a la URSS y la victoria soviética instaló nuevamente a Stalin en un rol divinizado que tambaleaba, precisamente, después de las grandes purgas del '36 - '37.

La distancia entre la cima y el abismo es ya sobrehumana y por eso la tragedia alcanza contornos sobrecogedores.

Quizás, en su empatía con el tema, los mismos que Eisenstein transitaba en esas jornadas finales de su vida, cuarenta años atrás. Es que los espejos son tentadores para un artista, y no por una cuestión estética (mayor o menor realismo), sino por una cuestión de poder: como suponían los primitivos, tener la imagen es tenerlo todo y, en última instancia y a nivel simbólico, es manejar los hilos de la tragedia real. Obsesionado por Iván, Eisenstein es prisionero del personaje pero se adueña del drama y lo conduce con maquiavélica perfección, del mismo modo que su alter ego Iván conduce a su primo débil mental por una senda, la de la muerte, que en realidad le está destinada a él.

Al fin de cuentas, la Historia y la Revolución, que Eisenstein, como creador protagonizó en grado sumo, necesitaba un acto de purificación. Que un espejo le devolviera el rostro exacto de la tragedia. Eisenstein preparó el rito y lo consumó hasta donde pudo. Se llamó *Iván el Terrible*, film en tres partes.



ESTRUCTURALISMO, SEMIOTICA Y LACAN

Por Viacheslav Ivanov

Eisenstein estudió como sabio y utilizó como artista la lengua de los mitos y ritos arcaicos redescubiertos por la ciencia antropológica del siglo XX. Como T. S. Elliot y Ezra Pound, leyó atentamente *La rama de oro*. El ciclo de los ritos vinculados a la consagración del soberano, que Frazer reconstruyó en su libro, fue recreado por Eisenstein en su último film cuyo héroe, Iván el Terrible, está representado en el centro de ese ritual, en particular en la escena de la coronación. Esta reconstrucción artística concuerda con la conclusión de la antropología estructural que afirma que, en la tradición ritual cristiana de Oriente, que es la prolongación de la tradición bizantina, los ritos paganos arcaicos de la coronación han sido particularmente longevos.

En los años '40, Eisenstein consideraba que la traducción de las ideas del artista en la lengua de las imágenes arquetípicas, al tener una influencia directa, constituía el problema fundamental de la estética. Así, en sus últimos trabajos, las lenguas de las diversas artes furon descriptas por medio de una comparación con las lenguas del mito y del ritual y con los signos estudiados en el psicoanálisis. Eisenstein se aproximó mucho a los investigadores actuales que, como Lacan, estudian el lenguaje del inconsciente mediante métodos estructurales. Estimaba así que el mérito esencial de su prosista favorito, James Joyce, era el haber sabido expresar la estructura misma del monólogo interior.

Eisenstein se aproximó particularmente a las conclusiones de la lingüística estructural y de la semiología modernas al emplear en sus búsquedas el método de descripción por medio de oposiciones binarias. Lo consideró como aplicable en la misma medida al estudio estructural de la *Trinidad* de Rubliov, del tríptico de Utamaro que había entusiasmado a Goncourt, y de su *Acorazado Potemkin*. Eisenstein analizó un fragmento oponiendo el centro y la periferia, la profundidad y el primer plano, lo alto y lo bajo, lo negro (sombra) y lo blanco (claro), lo par y lo impar. Tomó de las doctrinas estéticas antiguas del Extremo Oriente la última oposición a la cual consagró su estudio, como igualmente al principio de las oposiciones binarias. Se interesaba en extremo en la clasificación de todos los fenómenos en dos principios opuestos (el yin y el yang), establecidos en la antigua China y cuyas aplicaciones estéticas estudió en su "No-indiferente Naturaleza".

El método estructural moderno de interpretación de los mitos ha descubierto la antigüedad tipológica de esta clasificación, evidente para Eisenstein.

Estaba también cerca de otra conclusión de la antropología estructural: la que quiere que se produzca durante el rito una comunicación recíproca o una supresión de las oposiciones o su reunión en el centro mismo del ritual. La forma extrema se manifiesta en los ritos en que el rey y el súbdito, el hombre y la mujer, invierten sus papeles. La secuencia central de la segunda época de *Iván el Terrible* está fundada en la utilización de los arquetipos de esos ritos. Y la danza que ejecuta Fedor Basmanov, disfrazado de mujer, con una máscara de mujer, sigue a la escena en que *Iván el Terrible* y *Vladimir Starisky* intercambian los atributos imperiales. Esta escena que tiene su prototipo histórico real en el hecho de que Iván el Terrible había cedido su poder al príncipe tártaro, reproduce exactamente el rito extremo oriental del remplazo del zar a quien amenaza una desgracia, por un súbdito que es asesinado al final de la ceremonia. En sus investigaciones teóricas, Eisenstein señaló el vínculo entre el cambio de roles del zar y su súbdito (en esta escena) y el cambio de vestimenta (en la danza de Fedor que le precede). La naturaleza carnavalesca de la Opritchnia, señalada en la admirable obra de Mijail Bajktin sobre la cultura carnavalesca, está revelada en esta escena.

Viacheslav Ivanov fue director de la Sección de Tipología Estructural de la Academia de Ciencias de la URSS. Es autor, entre otros, de Sistemas lingüísticos del indoeuropeo, Sistemas mitológicos eslavos, Estructura del poema de Jlebnikov "Me llevan en el lomo del elefante", La evolución de los signos-símbolos. *El análisis del Iván —desde la óptica estructuralista— pertenece al trabajo* Eisenstein y la lingüística estructural moderna, *inédito en castellano.*



Los guiones eran acompañados por dibujos realizados por Eisenstein, con las características de los personajes, como estos de *Iván el Terrible* que ilustran este suplemento.



LLAVE INGLESA PARA CARDIACOS

Por Viktor Sklovski

Yo conocía el apartamento de Sergei Mijailovich, el eco de sus habitaciones vacías. Conocía el mundo de su soledad.

Estaba solo, aunque se encontraba continuamente en medio de gente.

El apartamento cerca de los estudios cinematográficos de la Potilica: las habitaciones estaban casi vacías, transparentes como un preparado puesto bajo el microscopio, y al menos tan nítidas.

En aquel tiempo, algunas ventanas del apartamento daban sobre Moscú, otras, en cambio, sobre el campo: allí donde durante siglos y siglos habían florecido las manzanas y las cerezas, y donde después se rodó la batalla sobre el hielo, aunque en realidad fuera asfalto.

En las habitaciones de Eisenstein, los suelos de linóleum estaban pintados de gris claro, las paredes cubiertas de estantes blancos llenos de libros.

Sobre los estantes los volúmenes mostraban sus pulcros registros; se veía inmediatamente que habían sido elegidos en base a determinados temas.

Eran las semillas de argumentos cinematográficos sin terminar de escribir, eran la huella de films sin rodar.

El apartamento está lleno de signos melancólicos, fantasmas de lo irrealizado.

Los libros están allí, a punto, como decía Maiakovski, tanto para la muerte como para una gloria inmortal.

Son regimientos antes de la batalla.

De las paredes cuelgan objetos extraños. Cuelga un autógrafo de Vidocq, famoso detective francés, ex jefe de bandidos y que luego escribió sus aventuras.

En otra pared está colgado un gran marco redondo, de estilo barroco, lleno de postales.

A veces, Sergei Mijailovich colocaba dentro de este marco, en lugar de las postales, medio globo terráqueo.

Asia se asomaba a mirar la habitación, con un ojo saltón y coloreado, rodeado de párpados dorados e inflamados.

En el dormitorio hay una amplia cama, comprada de ocasión, con el somier cubierto de un colchón bastante delgado. En las esquinas, bajo el techo, se ven ángeles de madera, cupidos con las alas color azul celeste pálido y rostros rosados, que se han hecho grises en el curso de los últimos 150 años.

En los cuatro rincones se ven además los cuatro apóstoles, altos, flacos, de madera pintada, y actitud tranquila y apacible.

Cuelga de la pared la ampliación de la foto de un negro melancólico, poco conocido, y muy expresivo.

Un negro solitario.

El teléfono sonaba pocas veces.

Eisenstein trabajaba en la historia del cine soviético; el manuscrito todavía existe.

La tía Pacha, al servicio de Eisenstein desde hacía tiempo, ordenaba las habitaciones y preparaba comidas muy grasas, pesadas.

Junto a la estufa de Eisenstein había una llave inglesa. Habían establecido un acuerdo: si Sergei Mijailovich llegaba a tener otro ataque, él o la tía Pacha golpearían la estufa con la llave inglesa. Así subiría inmediatamente alguien de abajo.

Una noche la estufa comenzó a sonar. Subieron inmediatamente arriba, la tía Pacha había llamado fuerte pero demasiado tarde.

No era éste el primer infarto de Sergei Mijailovich, que estaba afectado de un defecto cardíaco congénito.

Sobre la mesa, en medio de los libros abiertos, yacía la página del último manuscrito de Eisenstein, uno de sus análisis, de sus investigaciones. La última línea sobre la hoja es muy desigual, está rota, y se convierte en esta nota:

"En este momento me viene un espasmo cardíaco. Se notan las huellas en mi caligrafía."

En el fondo de la página hay escritas unas palabras que sólo se escriben si alguien está muriendo.

Está escrito: "A la Madre Patria..."

Me dijeron entonces que la radio estaba encendida: Eisenstein estaba escuchando algo, intentando escapar a los efectos de la enfermedad y de la soledad.

El penúltimo infarto lo tuvo mientras bailaba con la Marckaia y se esforzaba en no pisarle los pies.

Al igual que Sergei Prokofiev, cuando bailaba no sentía el ritmo.

Sobre la mesa yacían unos manuscritos sobre un amor de Pushkin.

Eisenstein estaba escribiendo sobre Pushkin, sobre Gogol, sobre el color.

Es muy difícil, es imposible hablar del absurdo de una muerte precoz. Mientras escribes, te parece que el otro vive aún, respira en el ataúd.

En la última hoja escribió:

"A la Madre Patria..."

Viktor Sklovski (1893-1984), fue uno de los intelectuales rusos más importantes de este siglo. Fundador, junto al lingüista Roman Jakobson, de Opoyaz, *revista que es la partida de nacimiento del legendario formalismo ruso, padre del tardío estructuralismo francés, Sklovski fue, además, novelista, memorialista, ensayista y amigo y guionista de Eisenstein en varios de sus films, sobre todo en* Iván El Terrible. *Escribió, también, una historia de vida del autor del* Potemkin *con un estilo que no se aproxima en absoluto a la retórica biográfica tradicional.*